

AS CIÊNCIAS MUSICAIS NA TRANSIÇÃO DE PARADIGMA

Mário Vieira de Carvalho

A sistematização das ciências musicais proposta por Guido Adler (1885) está na origem do modelo actual de grande parte dos cursos universitários de musicologia europeus e norte-americanos, incluindo o da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Adler partia, como é sabido, da dicotomia clássica entre ciência histórica e ciência sistemática tomada a outras disciplinas (p. ex. às ciências jurídicas), isto é, da diferença de «orientação» que Saussure (1916), no domínio da linguística, definiria pouco depois – «de uma forma mais precisa», segundo Seeger (1977: 1) – através da introdução dos conceitos de «diacronia» e «sincronia»:

a) «diacronia»: no decurso do tempo (o aspecto, externo, evolucionário, funcional);

b) «sincronia»: ao mesmo tempo (o aspecto interno, estético, estrutural) (cf. Seeger: *ibid.*).

Esta diferença de «orientação» tinha consequências no plano metodológico. Segundo o filósofo Wilhelm Windelband (1894), havia que distinguir entre o método ideográfico (próprio da história) e o método nomotético (próprio das ciências da natureza):

a) «ideográfico»: descreve o que só acontece uma vez, o peculiar, o singular, ocupa-se de um «acontecimento histórico»;

b) «nomotético»: normativo, ocupa-se (em regra) do repetível, do ocorrente segundo determinadas leis, do mensurável (cf. Karbusicky, 1979: 17).

Para Adler, a musicologia histórica compreendia a história *da* música (sublinhado meu) «segundo as épocas, povos, impérios, nações, regiões, escolas artísticas, artistas» e subdividia-se em:

- a) Paleografia musical (notações);
- b) Classes históricas fundamentais (classificação das formas musicais);
- c) Sucessão histórica das leis:
 - como elas se apresentam nas obras de arte de cada época;
 - como são ensinadas pelos teóricos da época em causa;
 - espécies de prática artística;
- d) História dos instrumentos musicais.

Como ciências auxiliares da história da música assim concebida, apareciam a história geral, incluindo a paleografia, cronologia, diplomática, bibliografia, biblioteconomia, arquivística; história da literatura e estudo das línguas; história das artes mímicas e da dança; biografia dos artistas, estatística das associações musicais, institutos e espectáculos.

O objecto era a música, isto é, a música europeia (não obstante a referência geral a povos e impérios) enquanto arte. «Escolas artísticas» e «artistas» particularizavam a incidência última da pesquisa, tematizando implicitamente a identificação de estilos como escopo fundamental da musicologia histórica. Como ciência primeira aparecia nesta, naturalmente, a paleografia musical ou estudo das «notações», tida como pressuposto indispensável à identificação das «formas musicais» e sua «classificação histórica», ao conhecimento das «leis da sucessão histórica» tal como se manifestam na «obra de arte», na teoria e na prática artísticas, e à própria história dos instrumentos musicais, a qual decorria estritamente da necessidade de responder aos problemas colocados pela intersecção de notação, teoria e um determinado tipo de prática artística (p. ex., estabelecimento de correspondências entre notação e técnicas de execução). Música, para o musicólogo histórico, na visão de Guido Adler, era, pois, essencialmente o texto notado.

Quanto à musicologia sistemática, era definida como «estabelecimento das leis supremas que regem os ramos singulares da arte dos sons [*Tonkunst*]». Subdividia-se em:

- a) Investigação e fundamentação da mesma [*Tonkunst*] na:
 - harmonia («tonal» ou das alturas dos sons);
 - rítmica (relativa ao tempo ou às durações);
 - mélica (coerência do «tonal» com o temporal);
- b) Estética da arte dos sons [*Tonkunst*]:
 - comparação e avaliação das leis e das suas relações com os sujeitos percepcionantes com vista à verificação dos *critérios do musicalmente belo*;
 - questões com isso complexamente relacionadas imediata e mediamente;

c) Pedagogia e didáctica musical (compilação das leis levando em consideração a finalidade do ensino):

- teoria musical;
- harmonia;
- contraponto;
- composição;
- instrumentação;
- métodos de ensino no canto e na execução instrumental;

d) Musicologia [*Musikologie*] (investigação e comparação para fins etnográficos).

Como ciências auxiliares, Adler nomeava: acústica e matemática; fisiologia («sensações sonoras»); psicologia («representações, juízos e sentimentos sonoros»); lógica («pensamento musical»); gramática, métrica e poética; pedagogia; estética; «etc.»

Ao utilizar para a musicologia sistemática a expressão «arte dos sons», isto é, *Tonkunst*, Adler retomava uma designação de música que, como «particularidade da tradição alemã», estivera na moda durante um período relativamente curto: na viragem do século XVIII para o século XIX, segundo Riethmüller (1985: 68). É, pois, necessário remontar a essa época para explicar a subtil distinção entre o objecto da musicologia histórica e o da musicologia sistemática: num caso «a música», no outro «a arte dos sons». Riethmüller (*ibid.*: 70), referindo-se sempre a cerca de 1800, fala duma hierarquia implícita no conceito de música como *Tonkunst*:

É certo que ‘música’ continua a ser o conceito mais abrangente [*Oberbegriff*] e a base necessária para uma graduação de categorias. Mas só a arte dos sons [*Tonkunst*] se eleva verdadeiramente acima de todas as outras formas de manifestação do sonante [*Erscheinungsformen des Klingenden*], quer vistas no plano histórico, quer no sistemático. Não teríamos de nos interrogar acerca da questão de saber se um pássaro faz ou não música, antes bastaria saber que ele não dispõe de arte dos sons [*Tonkunst*], e o mesmo valia também para as fases não desenvolvidas, historicamente primitivas ou culturalmente atrasadas da música.

A própria periodização da história da música – continua Riethmüller (*ibid.*) – era entendida em Johann Nikolaus Forkel (1788) como um crescimento em artificialidade da música (por oposição à proximidade da natureza), análogo à aprendizagem da linguagem falada e comparado às idades da pessoa humana (infância, adolescência e maturidade). A ideia de que a música como *Tonkunst* só nessa época (viragem do século XVIII para o

século XIX) tinha alcançado a maturidade era reforçada pela comparação com a antiguidade grega, que não deixara «obras musicais» como testemunhos artísticos comparáveis aos das outras artes, isto é, onde não havia um Homero, Eurípedes ou Praxíteles da música. A contradição entre uma ideia de música largamente documentada nos textos teóricos da antiguidade e uma ideia de obra musical relativamente recente, tornava-a «a mais antiga das belas-artes» (Sulzer, 1793) e, ao mesmo tempo, «a mais jovem de todas», por não ter ainda atrás de si a sua época clássica, antes estar nesse preciso momento a alcançá-la (concepção espalhada no círculo de Tieck, por volta de 1800) (cf. Riethmüller, 1985: 71).

Riethmüller (1985) não chega a discutir Adler, mas a sua exposição sobre a relação entre *música* e *Tonkunst* confirma que a distinção estabelecida na sistematização deste não era casual e que, portanto, importa compreendê-la em todo o seu alcance, a saber:

a) o de que a musicologia histórica contemplava a sucessão temporal dos fenómenos musicais, muito particularmente no sentido de destringer dos estádios ou situações da «música» em sentido lato os estádios ou situações em que ela se tomava *Tonkunst*;

b) o de que o enunciado das «leis supremas» (em rigor, atemporais e não relativizadas ou relativizáveis pelo *Kunstwollen* contextual), no âmbito duma musicologia sistemática, só era possível relativamente à *Tonkunst*.

Esta hierarquia, segundo a qual a *Tonkunst* aparecia como *te los da música* (Riethmüller, 1985: 71), era, de resto, reforçada, pelo facto de Adler restringir a Estética à *Tonkunst*. Só era possível, na sua concepção, uma *Ästhetik der Tonkunst* (Estética da arte dos sons) como disciplina sistemática, e não uma *Musikästhetik* (Estética musical) como disciplina histórica. Isto significava que o estudo diacrónico se ocupava do desenvolvimento da *música* nos estádios e manifestações cuja investigação punha em evidência a *relatividade* das «leis artísticas de várias épocas», enquanto a abordagem sincrónica visava as *leis supremas* (isto é, aquelas que transcendiam os contextos epocais), as quais diziam respeito exclusivamente à *Tonkunst*.

Precisamente por *Ästhetik der Tonkunst* Adler entendia «a comparação e apreciação das leis e da sua relação com o sujeito percepcionante, visando a verificação dos «critérios do belo musical» (*Kriterien des musikalisch Schönen*), bem como ainda «as questões complexas que com isso directa ou indirectamente se interrelacionavam». Em Adler havia, pois, uma incompatibilidade implícita entre a perspectiva da *história da música* e a perspectiva da *estética da arte dos sons*, e, neste sentido – ao contrário do que pretende Blaukopf (1993: 21s.) – a relativização do «belo musical» em diferentes contextos históricos por via da recepção do conceito de *Kunstwollen* (intro-

duzido por Alois Riegl) só valia como verificação do *progresso* que levava à «arte dos sons» e permitia definir para esta uma *estética normativa*.

Deste modo, Adler partia de Hanslick (1854), que, na sua crítica a Hegel, já antes reclamara a necessidade de separar claramente a abordagem «puramente estética» (*rein ästhetische*) da «históricoartística» (*kunstgeschichtlichen*), e que, em oposição à teoria das emoções (*Empfindungslehre*), retomava o conceito de belo de Leibniz: belo como perfeição do acto de cognição. Assim, a tarefa da «estética da arte dos sons», tal como Adler a compreendia, não podia ser senão «a pura contemplação *consciente* de uma obra de arte (*das bewußte rein Anschauen eines Kunstwerks*)» que Hanslick (1854: 119) opunha à «emoção patológica» (*dem pathologischen Ergriffenwerden*) do modelo de identificação desenvolvido pelo iluminismo burguês. Retomando Schelling, Hanslick sublinhava na percepção musical a componente «prazer» (*Genuß*):

É com o espírito satisfeito, gozando sem emoção, mas numa entrega toda interior (*Freudigen Geistes, in affektlosem, doch innig-hingebendem GenieJien*) que contemplamos a obra de arte, apercebendo-nos mais finalmente daquilo a que Schelling chama tão elegantemente «a nobre indiferença do Belo» (*die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen*). Este gozar com o espírito desperto (*Sich-erfreuen mit wachem Geiste*) é a forma mais digna, mais salutar, e não a mais fácil, de ouvir música. (Hanslick, 1854: 120.)

Prazer artístico (*Kunstgenuß*) era, portanto, «seguir o espírito criador (*dem schaffenden Geist zu folgen*)», apreender corno ele dominava «toda a riqueza de um campo (*den ganzen Reichtum eines Gebietes*)» que enobrecia o ouvido, elevando-o ao estatuto do «mais refinado e educado» dos sentidos. Com este seu paradigma de uma *Asthetik der Tonkunst*, depois assimilado por Adler, Hanslick reabilitava as categorias de *plaire* (ter prazer ou *GenieJ3en*), ouvido (*Ohr*), enquanto dispositivo sensorial (*Sinneswerkzeug*), e «distância de conhecedor» (*Fachdistanz*), as quais, na semântica da interacção das classes elevadas na era do despotismo esclarecido, marcavam a *conversation amusante* sobre música (Luhmann, 1980; Vieira de Carvalho, 1995d), mas viriam depois a ser rejeitadas por teóricos do iluminismo burguês como Diderot e Rousseau, que lhes opunham as categorias de virtude, alma (ou coração) e empatia (*Einfühlung*), relacionando-as com a relevância sociopolítica da arte. Hanslick tomava decididamente posição contra o princípio de *art caché* que era inerente a estas últimas categorias e que, na fórmula de Rousseau, culminava numa arte que se fizesse esquecer a ela própria. Para melhor esclarecer o seu ponto de vista, Hanslick citava mesmo um trecho de Wilhelm Heinse, bem ilustrativo da *ideologia da natureza* subjacente à teoria estética de Rousseau e ao conceito de *art caché*:

A verdadeira música [segundo Heinse] persegue sempre o objectivo de transmitir tão fácil e comodamente aos ouvintes o sentido das palavras e a emoção [*Empfindung*] que não se repara nela [na música]. Uma tal música dura eternamente, ela é mesmo tão natural que *nem se repara nela*, só o sentido das palavras se transmite (citado em Hanslick, 1854: 121).

Ao que Hanslick contrapunha:

Pelo contrário, uma assimilação estética da música só se realiza, porém, precisamente quando a gente “repara” totalmente nela, quando nela atenta e quando toma consciência de cada uma das suas belezas (*ibid.*, nota).

Isto significa que tanto a teoria estética do iluminismo burguês como a sua revisão por Hanslick pressupunham implicitamente uma categoria que, contudo, só mais recentemente tem vindo a ser salientada como contraparte dialéctica do conceito de *Estética*: refiro-me à categoria de *Anestética*. Wolfgang Welsch (1989: 37s.) fala de «movimentos duplos» ou da relação complexa entre *Estética* (*Asthetik*) e *Anestética* (*Anästhetik*), significando com isso que *o tornar algo imperceptível* pertence à categoria da percepção (*Wahrnehmung*): «Não há *aisthesis* sem *anaisthesis*», isto é, a selectividade seria constitutiva para a *aisthesis* ou, por outras palavras, a definição de um «campo de percepção» (*Wahrnehmungsfelder*) implicava a exclusão de outros campos de percepção (Welsch, 1989: 3 is.). Isto aplicar-se-ia também à «relação entre os sentidos»:

Dada a diferenciação dos campos sensoriais (*Sinnesfelder*), a preferência por um tipo sensorial (*Synnestyp*) em desfavor do outro não significa apenas uma decisão estética, mas sim também uma decisão anestética. Ela empurra a outra estrutura para o lado (*ins Abseits*), para a latência, não raro mesmo para o esquecimento. (Welsch, 1989: 32.)

Poderíamos concluir daqui que a oposição entre a *Empfindungslehre* e a teoria de Hanslick era, deste ponto de vista, simétrica. Enquanto Heinse (retomando Rousseau) entendia que a essência estética da «verdadeira música» consistia no seu efeito *anestético* quanto a ela própria (ou seja, só na estrita medida em que a música desaparecesse totalmente do campo da percepção é que ela podia cumprir, afinal, a missão de «transmitir aos ouvintes o sentido da emoção»), Hanslick virava este princípio exactamente ao contrário, ao postular que a música era um fim em si (*Selbstzweck*) e que era a música em si e por si que devia constituir o verdadeiro objecto da percepção (da *aisthesis*), donde, porém, ao mesmo tempo resultava o efeito *anestético*

que ela, enquanto tal, necessariamente deveria exercer quanto a um seu eventual «conteúdo expressivo» ou quanto a uma sua eventual ligação a outros campos de percepção ou ao «mundo vivido». Em ambas as teorias havia, pois, simultaneamente, um momento *estético* e um momento *anestésico*, mas numa relação inversa.

Tudo isto parece lançar mais alguma luz sobre a distinção, estabelécida por Hanslick e retomada por Adler, entre o «histórico artístico» (*Kunstgeschichtlichen*) e o «puramente estético» (*rein Asthetischen*). O postulado de uma *Estética da arte dos sons* (*Aesthetik der Tonkunst*) como ciência sistemática baseava-se precisamente na referida inversão (operada por Hanslick) entre os momentos respectivamente *estético* e *anestésico* implícitos na «estética da expressão» (*Ausdrucksästhetik*) herdada da *Aufklärung*. Não separar a *arte* da *história* significava, para Hanslick (e, portanto, para Adler) atribuir um tão acentuado relevo às relações contextuais que estas acabariam por ter um efeito *anestésico* quanto à *música em si*, tornando assim impossível o estabelecimento das «leis supremas» do «belo musical». Para que as relações contextuais não perturbassem o «gozo artístico», era preciso expulsá-las do campo da percepção. Neste sentido, a *estética* ou *aisthesis* da «arte dos sons» (*Tonkunst*) era inconcebível sem a *anaisthesis* da história.

Teoria e *estética* eram, por esta ordem, na concepção de Adler, as mais importantes disciplinas sistemáticas, delas dependendo a possibilidade de constituir – na pedagogia e didáctica musicais – os enunciados *normativos* que haviam de continuar a assegurar a reprodução e (eventual «aperfeiçoamento») da «arte dos sons». A «musicologia» (*Musikoilogie*) buscava, na comparação entre diferentes tradições, os paralelismos ou aspectos comuns bem como as peculiaridades que as distinguissem. Subsumida na epígrafe «estabelecimento das leis supremas da arte dos sons» era uma disciplina que delimitava o seu objecto em função desse mesmo conceito europeu (e relativamente recente) de *Tonkunst*. Isso significava, nomeadamente, continuar a considerar o texto notado como paradigma e ler como texto susceptível de notação (de «tradução» para as categorias da *Tonkunst* europeia) mesmo manifestações de «arte dos sons» veiculadas por tradição oral.

A ideia de estudar o desenvolvimento da música até ao estádio mais elevado de *Tonkunst* (objecto da musicologia histórica) e depois as leis supremas que a regiam nesse estádio (objecto da musicologia sistemática), para as ensinar e assim «desbravar o terreno» sobre o qual se erguia «o templo da arte» (Adler, 1885), significava – como nota De la Motte-Haber (1982: 4) – colocar a musicologia sistemática ao serviço das «leis artísticas» ou, precisando melhor, ao serviço da *poiesis* e da *aistesis* (categorias também usadas por Nattiez, 1987: 209 ss., 220ss.), isto é, ao serviço das normas «supremas» do belo, tanto no plano da criação como no plano da percepção ou apreciação musicais.

Deixando, por agora, de lado várias reelaborações críticas da sistematização das ciências musicais ao longo do século XX, saltamos para a proposta em 1970 por Charles Seeger e expressivamente intitulada *Toward a Unitary Field Theory*. Reportando-se criticamente à sistematização de Adler, Seeger (1970: 108) contrapõe-lhe, na declarada tentativa de «construir uma definição abrangente de musicologia» as seguintes noções:

- A musicologia era um *estudo discursivo* (*speech study*), ao mesmo tempo sistemático e histórico, crítico e científico;
- O campo da musicologia era «*a música total* do ser humano, tanto em si mesma como nas suas relações com o que ela não era em si mesma»;
- O exercício da musicologia cabia a *estudiosos individuais*, que podiam ver o campo dela, ou como músicos, ou como especialistas não musicais dentro de cujos campos alguns aspectos da música eram tratados como factos dados;
- O objectivo da musicologia era a *compreensão do ser humano*, quer enquanto *cultura* humana...
- ... quer na relação do ser humano com o *universo físico*.

A estes cinco «universos», cada um dos quais inter-relacionado com todos os outros, juntava-se um sexto: o do *valor* (*value*), conceito estrutural que resultava de uma generalização do produto final da «avaliação», entendida como uma operação recíproca através da qual «um organismo vivo» se relaciona «a ele próprio com aquilo que não é ele próprio» e, igualmente, relaciona «o que não é ele próprio com ele próprio, tendo em vista a continuidade da sua individualidade». Isto significava que «o universo do valor» abrangia os quatro primeiros universos, na medida em que cada um destes (discurso, música, estudioso enquanto indivíduo, cultura) se relacionavam reciprocamente *também* através de estratégias de avaliação, e não apenas de conexões factuais. A instância de integração de «facto» (designadamente, ocorrente no universo físico) e «valor» era, por sua vez, o discurso (Seeger, 1970: 118ss.).

Com esta concepção, aqui apenas sintetizada em linhas gerais, Seeger pretendia responder ao facto de vários autores –designadamente, Wiora / Albrecht (1961), Lesure (1961), Hoke (1966), Eggebrecht (1967) e Apel (1969) – nos «*leading* dicionários, léxicos e enciclopédias publicados nos anos sessenta», «terem começado e acabado a meio do assunto». Só Lesure, na opinião de Seeger (*ibid.*: 110) teria tocado no ponto fundamental:

O fim supremo seria evidentemente descobrir o que a linguagem musical nos ensina do ser humano, que seja diferente do que a linguagem falada, a religião ou o direito nos ensinam dele. No dia em que, mesmo parcialmente, se tiver atingido esse fim, poder-se-á dizer que a musicologia está na posse de um método. (Lesure, 1961; cit. por Seeger, 1970: 110.)

E, note-se, a propósito que esta é também, pela mesma altura, a posição de Lopes-Graça, ao escrever no prefácio à sua colectânea de ensaios *Nossa companheira música*:

Todos os escritos são mais ou menos solidários numa preocupação, a de conceber a música para o homem, a de tornar este o centro da arte dos sons, que não é apenas uma demonstração acústica, não é apenas uma pura construção intelectual, não é apenas um ofício e uma técnica, mas sim também, e acaso para além de tudo isso, um alimento espiritual, uma presença e uma mensagem vivas (Lopes Graça, 1964; cit. in Vieira de Carvalho, 1967: 173).

Seeger (1970: 110s.) opunha-se, pois, à tendência para apresentar a musicologia como um estudo relativamente isolado e primariamente encarado como a «historiografia da *fine art* da música europeia», como uma «actividade profissional», cuja maioria dos adeptos não estava nada motivada a parar «para se interrogar sobre quais eram os seus propósitos iniciais, que terreno pisavam, para onde iam e por que a cultivavam». Seeger questionava a musicologia enquanto «prática para si» e – estando ou não consciente disso – colocava-se, desse modo, numa posição muito próxima da corrente da filosofia da ciência que tem Domo precursor Hegel, dado que «submete a ciência não ao tribunal da razão, como queria a filosofia transcendental de Kant, mas ao tribunal do devir histórico do homem no mundo» (Sousa Santos, 1989: 26). Ou seja, na sua exigência de problematização das *foundations* e *assumptions* do estudo da música, Seeger já parece partilhar de uma atitude de *hermenêutica crítica da epistemologia*, no sentido precisado por Boaventura de Sousa Santos (1989: 28ss.): o de responder à crise do paradigma da ciência moderna com o princípio geral de que «o objectivo existencial da ciência está fora dela». Para Seeger, o objectivo da musicologia, como prática científica, também estava fora dela: era o ser humano. O desafio que lançava aos musicólogos é exactamente o mesmo que Sousa Santos (1989: 31) indica para a prática científica em geral e para a prática das ciências sociais em particular: a interiorização desse objectivo. Com efeito, o pensamento de Seeger parece corresponder já, no campo da musicologia, à tomada de consciência da necessidade de obter o equilíbrio entre aquilo a que Sousa Santos (1989: 32) chama «uma hermenêutica de recuperação» e uma «hermenêutica de suspeição»: por um lado, não se devia desistir de «maximizar a racionalidade» e, portanto, importava «recuperar as construções epistemológicas que apontam e apostam nesse sentido» (p. ex. a de Bachelard 1938), construções que, à data em que Seeger escrevia, ainda não tinham sido postas em causa tão radical e generalizadamente quanto o seriam mais tarde; por outro lado, «deve suspeitar-se de uma epis-

temologia que centrifuga a reflexão sobre as condições sociais de produção e de distribuição (as consequências sociais) do conhecimento científico» – e tal era também a suspeição formulada por Seeger, que, a partir da sua reflexão sobre as ciências musicais, apontava já, portanto, para a transição de paradigma duma «ciência moderna» para uma «ciência pós-moderna».

Seja como for, Gadamer (1960: 387ss.) e a sua discussão em Habermas (1970b) bem podiam ter sido uma referência de Seeger (1970: 11 lss.), na parte em que disserta sobre a musicologia como discurso (*speech*) e sustenta, nomeadamente, que «a musicologia tem de constituir uma crítica do discurso (*speech*)» (*ibid.*: 113), isto é, tinha de assentar numa hermenêutica crítica de ambas os discursos: o musical e o musicológico. «Rigor» era, por isso mesmo, para Seeger, um conceito diferente do convencional:

[N]o Ocidente, ao longo dos últimos três séculos, tem sido costume falar do raciocínio científico, altamente organizado *a poste rio ri*, factual, indutivo, como sendo rigoroso – do mesmo modo que temos de admitir que o raciocínio teológico da nossa Idade Média, altamente organizado *a priori*, valorativo, dedutivo, pode ser designado identicamente. A teologia tomou-se intolerável, no plano das relações internas da comunicação discursiva (*speech communication*), devido às contradições inerentes à limitação da pesquisa de um conhecimento discursivo do facto (*speech knowledge of fact*) pela pesquisa ilimitada do conhecimento discursivo do valor (*speech knowledge of value*), com resultados tão negativos como inquisições, perseguições e guerras religiosas. Agora, por fim, a ciência está a tornar-se intolerável, no plano das relações externas da comunicação discursiva, devido à limitação da pesquisa do conhecimento discursivo do valor pela pesquisa ilimitada do conhecimento discursivo do facto, com resultados tão negativos como a poluição do meio-ambiente e o perigo de extinção da civilização, se não da vida humana, decorrente daí e/ou da guerra nuclear. (Seeger, 1970: 113.)

Aqui se fundamentava, na base da crítica implícita da que poderíamos considerar uma clara formulação da crítica «pós-moderna» ao cientismo, a sua exigência de integração de «facto» e «valor» na prática científica – integração que a musicologia, como discurso, deveria operar. Já se prefigurava, pois, em Seeger a «dupla ruptura epistemológica» de que fala Sousa Santos (1989: 33ss.; 137ss.):

... deixou de ter sentido criar um conhecimento novo e autónomo em confronto com o senso comum (primeira ruptura) se esse conhecimento não se destinar a transformar o senso comum e a transformar-se nele (segunda ruptura). Depois de três séculos de prodigioso desenvolvimento científico, torna-se intoleravelmente alienante concluir com Wittgenstein [...]

que a acumulação de tanto conhecimento *sobre* o mundo se tenha traduzido em tão pouca sabedoria *do* mundo, do homem consigo próprio, com os outros, com a natureza... (*ibid.*: 168.)

Problematizar o sentido da ciência através da submissão da epistemologia à reflexão hermenêutica, exercer esta como pedagogia de uma epistemologia pragmática que examina a verdade teórica e a verdade sociológica da ciência (pensando-as como inseparáveis uma da outra), submeter as consequências produzidas pelo conhecimento científico a uma sociologia crítica da ciência (cf. também Bourdieu, 1987: 17ss.), promover a abertura do saber científico a outros saberes, eis o que propicia a dupla ruptura epistemológica como «estratégia de transição» adequada a um «período de transição paradigmática» (Sousa Santos, 1989: 169ss.). Trata-se de «aumentar a nossa compreensão do mundo e do nosso lugar no mundo» (*ibid.*: 172). E, porque «o sujeito e o objecto desta reflexão [hermenêutica]» é sempre a pessoa humana, mesmo quando a natureza aparece no lugar dela, «as ciências sociais têm precedência epistemológica sobre as ciências naturais, e dentro das ciências sociais são de privilegiar as correntes apostadas na compreensão e transformação do sentido do mundo, ou seja, as correntes compreensivas críticas» (*ibid.*).

Numa perspectiva semelhante, Wallerstein et al. (1996: 107ss.) apelam ao «reencantamento do mundo», não no sentido do retorno ao «mito» ou ao «conhecimento revelado», mas sim no sentido do «desmantelamento das fronteiras entre os seres humanos e a natureza» e da revisão, daí decorrente, do conceito de «cientista neutro». Na verdade, como notam no relatório *Para Abrir as Ciências Sociais* que lhes foi encomendado pela Fundação Gulbenkian, «não se pode nunca apartar o/a cientista do seu contexto físico e social concreto», «toda e medição altera a realidade na tentativa mesma de a medir», «toda a conceptualização assenta em vínculos filosóficos» e, por isso, «com o decorrer do tempo, a crença generalizada numa neutralidade fictícia tomou-se, ela própria, um grande obstáculo ao crescimento do valor de verdade dos nossos achados» – o que, se já constitui «um problema grande» para «os estudiosos das ciências naturais», tanto maior o é para os «cientistas sociais».

Duas questões que, segundo o relatório de Wallerstein et al. (1996: 108ss.), se prendem com esta (a da relação do investigador com a investigação) têm, pois, necessariamente uma importância central na actual reflexão epistemológica das ciências sociais:

– a de considerar os conceitos de tempo e espaço como «variáveis socialmente construídas» que o mundo e o investigador «utilizam para agir sobre a realidade social e para a interpretar» (o que implica, superando a

distinção entre as epistemologias idiográficas e nomotéticas, «a necessidade de desenvolver uma metodologia que nos permita colocar essas construções sociais no centro das nossas análises, mas de modo a que não sejam vistas nem usadas como fenómenos arbitrários»);

– a de «ultrapassar as divisões artificiais erigidas no século XIX entre os domínios supostamente autónomos do político, do económico e do social (ou do cultural, ou do sociocultural)», isto é, a de reabrir na sua totalidade «o problema da existência destes domínios separados» pressuposta nos «pontos de vista oficiais das principais disciplinas».

Uma terceira questão, que, segundo Wallerstein *et al* deve ser colocada no centro da discussão teórico-metodológica é a da objectividade:

Uma das questões postas foi: «objectividade de quem?» Colocar assim a questão implicava um cepticismo, senão mesmo uma descrença total, na possibilidade de se atingir um conhecimento objectivo. Há quem tenha sugerido que aquilo que se diz ser conhecimento objectivo não é senão o conhecimento detido por aqueles que são social e politicamente mais fortes.

Estamos de acordo em que todos os estudiosos, sem excepção, se acham enraizados num meio social concreto, e que por isso é inevitável que utilizem pressupostos e preconceitos que interferem nas suas percepções e interpretações da realidade social. Neste sentido, é-lhes impossível ser “neutros”. Estamos também de acordo quanto a impossibilidade de uma representação quase-fotográfica da realidade social. Os dados da investigação são sempre selecções da realidade, baseadas nas mundividências ou nos modelos teóricos do seu tempo e filtradas pelas perspectivas de certos grupos específicos de cada época. Neste sentido, as bases em que a selecção é feita são historicamente construídas, sendo inevitável que se vão alterando à medida que o próprio mundo se for transformando. Se o que se entende por objectividade é termos estudiosos perfeitamente distanciados, entregues à tarefa de reproduzir um mundo social que lhes é de todo exterior e alheio, então não acreditamos que um tal fenómeno possa existir. (Wallerstein et al., 1996: 127s.)

Com isto, não se trata de reduzir as ciências sociais «a uma miscelânea de perspectivas individuais, cada uma delas tão válida quanto as restantes», mas sim de postular como única objectividade possível aquela que resulta da submissão da investigação «ao juízo intersubjectivo de todos quantos investigam ou reflectem sistematicamente sobre este ou aquele assunto» – excluindo, portanto, que qualquer dos interlocutores se sirva da «máscara da objectividade para levar por diante a sua visão subjectiva». «Empurrar» as ciências sociais «na direcção de um significativo grau de objectividade»

consistiria, pois, em levá-las a adoptar «uma postura de inclusão (no que respeita ao recrutamento dos seus praticantes, à abertura a uma multiplicidade de experiências culturais, ao leque dos tópicos de estudo julgados legítimos)», a enfatizar a historicidade de todos os fenómenos sociais (evitando «a tendência para formular abstracções prematuras» ou «ingénuas» «a partir da realidade»), a partir de uma posição auto-reflexiva crítica (questionar permanentemente «os elementos subjectivos dos nossos modelos teóricos») bem como a partir de uma revisão crítica das problemáticas da «distinção ontológica entre seres humanos e natureza», das «fronteiras em que a acção social se desenrola» e da «antinomia universalismo-particularismo». Desta maneira, «o facto de o conhecimento ser socialmente construído significa também que é socialmente possível haver um conhecimento mais válido» (*ibid.*: 129s.).

Também as ciências musicais têm sido fecundadas por esta estratégia adequada à transição de paradigma, que se tem manifestado no abandono de crenças outrora aceites como verdades ou dados objectivos bem como no alargamento dos horizontes da investigação.

A perspectiva eurocêntrica, que se consolidou em meados do século XX com a divisão entre a chamada musicologia histórica e a etnomusicologia, tem vindo a ser posta em causa, quer quanto à construção do objecto, quer quanto à metodologia: quanto à construção do objecto, porque o *estudo da música na cultura* passou a ser comum a ambas, e não apenas exclusivo da etnomusicologia, enquanto a tradição herdada de Hanslick e Adier, como vimos, subtraía a *Tonkunst* (a «música erudita» europeia) aos estudos culturais, sociológicos e etnográficos; quanto à metodologia, porque a perspectiva *intracultural* da abordagem, aceite como óbvia e somente praticada quando o objecto era a música erudita europeia, passou a ser igualmente exigida na etnomusicologia (Kubik 1988), que deixou de ser o estudo do *Outro inferior* – fosse ele «o povo» do seu próprio país, fosse ele uma cultura extra-europeia – para aspirar a ser o estudo intercultural, multicultural ou dialógico (no sentido da «hermenêutica diatópica» proposta por Sousa Santos, 1995) tanto das músicas alheias como daquelas em cuja cultura o agente do conhecimento está ancorado. Ao mesmo tempo, também a História deixou de ser um privilégio de que só era digna a música erudita (europeia) para se estender ao estudos etnográficos em geral, agora sobretudo atentos às dinâmicas dos processos socioculturais ou, por outras palavras, à problemática da mudança.

Le mort saisit le vif – lembra Bourdieu (1987), a propósito da reificação da tradição científica, que se trata de questionar, mas cuja dificuldade de superação reside precisamente aí: se uma herança nos agarra, no próprio acto da sua aceitação, será que poderá ter êxito a porfia por uma autonomia, uma liberdade, que a ponham realmente em causa? O mesmo vale para uma

certa e determinada tradição que é objecto de investigação, seja ela qual for, «erudita» ou «popular». Em ambas as situações – a do discurso científico e a do objecto que aquele para si construiu – «o morto agarra o vivo». Gadamer (1960) acentua, é certo, o carácter produtivo, e não meramente reprodutivo, da interpretação, mas ao mesmo tempo, consagra a autoridade da tradição que resulta da continuidade das sucessivas «fusões de horizontes» operadas em diferentes contextos históricos. A esta hermenêutica da *continuidade* opõe-se aquilo a que poderíamos chamar uma hermenêutica *disruptiva* ou da *descontinuidade*, inspirada em Walter Benjamin (1940) (cf. Vieira de Carvalho 1998a). Assim, enquanto para Gadamer a tradição construída pela história – no nosso caso, a tradição científica da História da Música – representava uma revelação gradual mais ou menos adequada duma obra de arte ou, numa acepção mais lata, do *sentido* das práticas musicais, já para Benjamin a autoridade da tradição tendia a distorcer o sentido das obras ou das práticas artísticas sistemática e tendenciosamente. Por isso se impunha «escovar a História a contrapelo» – quer a da humanidade, quer, especificamente, a da arte – o que pressupunha fazer explodir em estilhaços a continuidade da tradição, ou seja, do mesmo passo, romper com o cânone estabelecido pelo *habitus* académico, como diria Bourdieu. Eis, pois, um segundo momento da transição de paradigma: trata-se de reabrir o processo da História, neste caso, da História da Música, e dar voz aos Outros: aos reprimidos, silenciados, omitidos, esquecidos, discriminados, que nela nunca tiveram entrada; e dar voz às alteridades que o *habitus* académico suprimiu mesmo naqueles nomes, obras ou categorias que canonizou. Trata-se de proceder, enfim, a uma *Umwertung aller Werte*, para citar Nietzsche.

Uma terceira dimensão da transição de paradigma está patente naquilo a que podemos chamar, por um lado, uma verdadeira explosão das fronteiras quanto ao que pode ser objecto do conhecimento musicológico e, por outro, uma nova abordagem teórico-metodológica quanto a análise dos processos de produção de sentido ou significação. Assim, o movimento desconstrucionista da autonomia estética como ideologia tem vindo a ser acompanhado de múltiplas e diversificadas reconstruções do objecto da musicologia, que denunciam «o acto político de despolitizar a música» (Bohlmann 1993) e buscam surpreendê-la como *praxis* sociocomunicativa onde intervêm relações ou interacções de classe ou de grupo, etnicidade, idade e género, interacções com a esfera da economia, do(s) poder(es), da ideologia (cf. por exemplo, Shepherd 1991, Solie 1993, Vieira de Carvalho 1998b). Simultaneamente, por influência de Wittgenstein e do *linguistic turn*, também a semiologia ou a semiótica da música baseadas na linguística estrutural e na generalização desta às ciências sociais e humanas – modelo que estava na moda nos anos setenta, sobretudo em França, onde foi difundido mormente pela revista *Musique en jeu* – deram rapidamente lugar ao postulado segun-

do o qual «a *facticidade materia*» dos signos só chega a ter significação quando eles são usados na condução real de actividades sociais específicas» (Skupien 1996). Daí a necessidade de compreender o carácter relacional da significação no contexto das práticas sociais, o que vale tanto para a linguagem ordinária como, por extensão, para as artes em geral (Giddens 1987). Quem «usa» a música, isto é, quem a faz ou realiza, quem a transmite ou medeia, quem a recebe; que música é «usada», isto é, produzida, recebida e mediada, quando, onde, de que maneira e porquê; qual a sua relevância na constituição e reconstituição da vida social em contextos mais latos de actividade social e qual a relevância destes para a constituição e reconstituição da comunicação musical (que é também, e sempre, actividade social) – eis as perguntas que se coloca a nova musicologia. Parte-se do pressuposto de que as configurações de sentido musical são configurações relacionais e mutáveis, sujeitas a processos de semantização, des-semantização e re-semantização inseparáveis tanto das estruturas e processos como dos contextos histórico-sociais da comunicação. Verifica-se uma «interpenetração das dimensões estrutural, funcional e semântica» (Kaden 1995).

Daí a importância que têm vindo a ganhar as pesquisas de carácter etnográfico de maior ou menor espectro que abordam a música no quotidiano – toda a música, ou todas as músicas, no seu entrecruzamento com a experiência das pessoas comuns e como parte integrante das estratégias de comunicação, dos comportamentos, das idiossincrasias, dos estilos de vida, enfim, dos diferentes tipos de *habitus*, através dos quais se demarcam identidades e diferenças, não só de grupo, mas também do indivíduo, do eu social, do *real me*, para usar a expressão de Angela McRobbie (1993). A noção de obra de arte ou de obra-prima – de Bach a Beethoven, de Chopin a Debussy, de Stravinsky ou Schoenberg a Stockhausen ou Ligeti, entre outros ícones da «grande música europeia» – cede aí lugar, muito frequentemente, por via da reprodutibilidade técnica, a uma recepção desdiferenciada e fragmentada em que a perda da aura está ligada à *liberdade de reconstrução do sentido e da função da música* pelo receptor, transformado em instância decisiva de integração da variedade das experiências musicais. Mas se, por um lado, a perda da aura, no diagnóstico de Benjamin (1936), pode ser a condição de uma atitude crítica, que favorece a criatividade individual ou de grupo e o desenvolvimento de uma cultura de resistência, de uma contra-cultura ou de uma cultura contra-hegemónica, como diria Gramsci, por outro lado, essa perda pode significar também muito simplesmente a transformação da arte em mercadoria – a reificação da obra musical em objecto de consumo idêntico a qualquer outra mercadoria. Verificar e estudar os usos da música é também interrogá-los, questioná-los, no quadro de uma teoria crítica da sociedade, e não na base de uma posição ilusoriamente neutra: tal é a perspectiva em que eu próprio me coloco, num diálogo (que pro-

curo que seja o mais aberto possível) com o largo leque de abordagens teórico-metodológicas que hoje coexistem. Coexistência, em vez de exclusão mútua, de várias teorias, será também talvez um traço da transição de paradigma: as noções de campo, de *habitus* e de capital simbólico, mesmo com os conteúdos refinados que Bourdieu lhes atribui – e não na acepção grosseira e redutora de alguns dos seus críticos – podem parecer incompatíveis, por exemplo, com a teoria estética de Adorno; no entanto, o próprio Adorno (1938) teorizou sobre tipos de ouvintes que se podiam reconduzir a diferentes tipos de *habitus*, e a sua crítica da indústria cultural não exclui, antes abrange dimensões que os estudos empíricos de Bourdieu revelaram, ou seja: o uso das práticas artísticas como estratégia de distinção, como forma de integração de uma totalidade social hierarquizada onde, ora o artista, ora o receptor, ora ambos, deixam de procurar e/ou de achar na arte aquilo que, como «princípio e fim da filosofia», segundo Adorno (1965), ela devia proporcionar: conhecimento.

Num estudo recente sobre a música na vida quotidiana, em que a autora, Tia DeNora (2000), trabalha sobre material etnográfico coligido ao longo das suas pesquisas de campo no âmbito do seu próprio quotidiano urbano, em Inglaterra, lê-se, a certo passo, que Adorno ficaria desapontado ao saber que Lucy, uma das estudantes entrevistadas, desconhecia o conceito de obra de arte musical. É claro que a referida estudante não desconhecia só esse conceito, desconhecia certamente muitos outros – fosse da esfera da música, fosse da esfera da ciência, da filosofia, da moral ou da política. O problema metodológico está no curto-circuito: como se o modo de ouvir música ou de consumir música de Lucy pudesse validar ou invalidar, só por si, um discurso crítico de natureza estético-filosófica. Certo é, porém, que a questão que se coloca Adorno é precisamente essa: a de saber se a música e a arte em geral engendram relações de comunicação através das quais os sujeitos afirmam a sua diferença, a sua autonomia, a sua liberdade, melhor ainda, o seu inconformismo, relativamente a um sistema de dominação que não reconhecem como *segunda natureza*, ou se, pelo contrário, mesmo os momentos mais rebeldes, mais utópicos, mais disruptivos da arte e, neste caso, da música – aqueles em que a voz humana procura realmente fazer-se ouvir num mundo não reconciliado nem consigo próprio nem com a natureza –, são, afinal, emudecidos e neutralizados pela sua transformação em meros objectos de consumo ou mercadorias. Em suma: nem a etnografia pode anular a *crítica da cultura*, venha ela de Adorno ou de outro qualquer pensador, nem esta impor a sua verdade àquela. Ambas podem complementar-se, no entanto, como protagonistas (entre outras) do debate em torno da nossa condição pós-moderna, num mundo globalizado, que não é só um mundo *macdonaldizado*, é também o mundo da globalização de todos os localismos, em que as mais remotas aldeias de qualquer continente estão potencialmente ligadas via internet.

Neste contexto de movimentos de uniformização e diferenciação acelerados de práticas musicais enquanto práticas sociais ou socioculturais impõe-se mais do que nunca precisamente a superação da divisão das disciplinas científicas em compartimentos estanques e, sobretudo, a superação da dicotomia fundadora de Guido Adler entre uma abordagem histórica e sistemática, nas ciências musicais. Não foi Seeger, mas sim Kluge (1977) e Kaden (1984) quem no final da década de setenta e início dos anos oitenta propuseram a substituição dessa dicotomia pelo conceito de uma abordagem *sistémica*, a exemplo do que já fora proposto nas ciências da literatura por Jurij Tynjanov e Roman Jakobson (1966: 75), segundo os quais «cada sistema se manifesta necessariamente como evolução e, por sua vez, a evolução não pode deixar de ter carácter sistémico» (cit. por Jauß 1967: 167). Ou seja: a história era necessariamente sistémica e qualquer sistema necessariamente dinâmico. Na construção do objecto como sistema, já estava obviamente incluída a problemática da mudança, em que insistia Nettl (1983: 174): «se há alguma coisa de realmente estável nas músicas do mundo, é a existência constante da mudança». Mas este mesmo princípio é postulado também, por exemplo, nas ciências da natureza e da vida, como explica Capra (1996) na sua obra *The Web of Life*, onde se faz o ponto da revisão da teoria da evolução de Darwin no sentido de considerar a mudança e a inovação, não como momentos excepcionais, embora contingentes, mas sim como consequências dir-se-ia quase inevitáveis do carácter de rede ou sistémico dos processos naturais. Entretanto, a noção de sistema já entrara nas ciências sociais nomeadamente através de Parsons (1971), mas é somente com o seu discípulo em Harvard, Luhmann, depois regressado à Alemanha, que ela é aprofundada como base de uma teoria da diferenciação social. Na reelaboração de Luhmann (1984, 1987, 1995), o objecto construído pela sociologia deixa de ser a acção ou a interacção humanas para passar a ser a comunicação; a evolução social deixa de ser vista como um processo teleológico em direcção a uma cada vez maior eficiência (Parsons 1977) – conceito paradoxalmente demasiado linear para ser compatível com uma dinâmica sistémica – e passa a ser entendida como um processo contingente; e a ideia da decomposição de um todo – a sociedade – em partes (os sistemas ou subsistemas que a constituem), ideia que passa de Durkheim para Parsons, é substituída por uma teoria da emergência de sistemas funcionalmente diferenciados, já prefigurada em Max Weber e também subjacente à teoria dos campos de Bourdieu, bem como, de certo modo, à diferenciação entre «sistema» e «mundo vivido» na perspectiva de Habermas (1981). Todos parecem ser herdeiros de Hegel na verificação de que *o real é relacional*, embora tenha sido Bourdieu quem a consagrou como princípio fundador da sua sociologia. Bourdieu, tal como Norbert Elias, não usa a noção de sistema, e mormente Elias condena-a explicitamente por lhe parecer

inconciliável com a noção de processo, que está na base da sua teoria da civilização. Mas numa época, os anos noventa, em que a visão dinâmica dos sistemas se acentua e a noção de processo prevalece sobre a noção de estrutura (Edwards / Jaros 1994), a comparatividade e o diálogo entre estas diferentes abordagens torna-se, a bem dizer, inevitável. *O real é relacional* precisamente por que tem carácter sistémico – eis o denominador que, no fundo, lhes é comum. Comparitividade e diálogo excluem, contudo, a pretensão à refundação de qualquer sistema teórico totalizante, a cuja explicação nada escapasse. Nesta proposta aberta, a ciência e o conhecimento são considerados, eles próprios, sistemas de comunicação emergentes, plurais e em mudança.

O social é o comunicativo, diz Luhmann, e esse é também o ponto de partida de Kaden (1984) na sua *Sociologia da Música*, onde, por outra via, que não a de Luhmann, a teoria da comunicação e a teoria de sistemas se combinam para tentar compreender os processos musicais na história e na actualidade: trata-se de estudar a emergência e a mudança de sistemas sociocomunicativos musicais nas suas relações com outros sistemas sociocomunicativos emergentes e em mudança – eis o registo em que a minha própria investigação se situa desde 1984 (cf. p. ex. Vieira de Carvalho 1984; 1995a; 1995b; 1995c; 2000a; 2000b). Num mundo evolucionário em que, cada vez mais, «a pessoa singular já não pode viver apenas num único sistema funcional», em que nem mesmo no quadro das fronteiras nacionais «a sociedade aparece como um todo», em que «já não há um lugar único onde a pessoa possa existir como ser social» relativamente à totalidade, mas antes uma multiplicação de lugares definidos pelas relações entre «sistema» e «meio» (Luhmann 1987: 158), ou entre «sistema» e «mundo vivido» (Habermas 1981), ou entre «estabelecidos» e «outsiders» em múltiplas figurações possíveis (Elias), ou ainda entre «campos» e tipos de «*habitus*» muito diferentes (Bourdieu), tal parece-me ser também nas ciências musicais enquanto ciências sociais a abordagem menos redutora e mais produtiva para a compreensão da variedade e da dinâmica das práticas musicais, nas suas relações com outras práticas sociais e na emergência, coexistência, sobreposição ou justaposição de estratégias de comunicação muito diferentes, não só para parceiros diferentes, através de *media* diferentes e em diferentes contextos, mas também para os mesmos parceiros, através de *media* análogos e em contextos homólogos. Porque também na música, nos sistemas de comunicação em que ela se manifesta, já não há um lugar único onde a pessoa singular se situe em relação a uma qualquer totalidade, seja ela a de um mundo globalizado, seja ela a de uma cultura nacional ou local, seja ela a da soma de todas as comunicações musicais possíveis a que chamaríamos «música».

Referências

As datas junto ao nome do autor são as da primeira publicação. As que aparecem a final, as da edição utilizada. A indicação das páginas, no texto, remete para a edição utilizada.

- Adler, Guido (1885) «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1(1885): 5-20.
- Adorno, Theodor W. (1938) «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens», in: Adorno (1998): XIV, 14-50.
- Adorno, Theodor W. (1962a) «Einleitung in die Musiksoziologie», in: Adorno (1998): XIV (trad. americana: *Introduction to the Sociology of Music*, New York, The Seabury Press, 1976; trad. francesa do posfácio: *Musique en jeu*, 2 [1971]: 8-15.).
- Adorno, Theodor W. (1965) *Metaphysik: Begriffe und Probleme* (ed. póstuma de Rolf Tiedemann), Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Adorno, Theodor W. (1998) *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, Theodor W. / Max Horkheimer (1944) *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno (1998): III.
- Apel, Willi (1969) *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1969: 558-559.
- Bachelard, Gaston (1938) *La Formation de l'Esprit Scientifique*, Paris: J. Vrin, 1972.
- Benjamin, Walter (1936) «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: Benjamin (1991): 1.2: 431-508.
- Benjamin, Walter (1940) «Über den Begriff der Geschichte», in: Benjamin (1991): 1.2: 69 1-704.
- Benjamin, Walter (1991) *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blaukopf, Kurt (1982) *Musik im Wandel der Gesellschaft*, Munique: DTV, 1984.
- Bohlman, Philip V. (1993), «Musicology as a Political Act», in: *The Journal of Musicology*, XI] 4 (1993): 411-436.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La distinction. Critique Sociale du Jugement*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Capra, Fritjof (1996) *Lebensnetz: Eine neues Verständnis der lebendigen Welt* (trad. alemã de *The Web of Life*), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- De la Motte-Haber, Helga (1982) «Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft», in: *Systematische Musikwissenschaft* (ed. da mesma e de Carl Dahlhaus), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (ed. C. Dahlhaus), vol. X, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982: 1-24.
- DeNora, Tia (2000) *Music in everyday life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Edwards, Lynn B. / Gyorgy G. Jaros (1994) «Process-Based Systems

- Thinking –Challenging the Boundaries of Structure», in: *Journal of Social and Evolutionary Systems*, 17/3 (1994): 339-353.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1967) «Musikwissenschaft», in: *Riemann Musiklexikon*, Mainz: Schott, 1967:111, 615-618.
- Elias, Norbert (1939) *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. (Trad. port.: *O processo da civilização*, 2 vols., Lisboa, Dom Quixote, 1990/91.)
- Elias, Norbert (1968) «Einleitung», *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989:1, pp. V11-LXX. (Trad. port.: *ibidem.*)
- Forkel, Johann Nicolaus (1788) *Allgemeine Geschichte der Musik* (ed. de Othmar Wessely), 1, Graz, 1967.
- Gadamer, Hans-Georg (1960) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6.^a ed., Tübingen: J. C. B. Mohr, 1990.
- Giddens, Anthony (1987) «Structuralism, post-structuralism and the production of culture», in: *Social Theory and Modern Sociology* (do mesmo), Londres: Blackwell, 1993: 73-108.
- Habermas, Jürgen (1970) «A Review of Gadamer's Truth and Method», in: *Understanding and Social Inquiry* (eds. Fred R. Dallmayr e Thomas A. McCarthy), Londres/Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1977: 335-363
- Habermas, Jürgen (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Hanslick, Eduard (1854) «Vom Musikalisch-Schönen», *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken* (ed. Klaus Mehner), Leipzig: Reclam, 1982: 33-145 (trad. port., *Do Belo Musical*, Lisboa, Edições 70, 1994).
- Hoke, Hans-Gunter (1966) «Musikwissenschaft», in: *Musiklexikon* (ed. Horst Seeger), Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966: 11, 186-196.
- JauB, Hans Robert (1967) «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», in: *Literaturgeschichte als Provokation* (do mesmo), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970: 144-207.
- Kaden, Christian (1984) *Musiksoziologie*, Berlin: Verlag Neue Musik.
- Kaden, Christian (1995) «Musiksoziologie», in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. L. Finscher), Kassel: Bärenreiter (1993ss.).
- Karbusicky, Vladimir (1979) *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*, Munique: Wilhelm Fink.
- Kerman, Joseph (1985) *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Kluge, Reiner (1977) «Auf dem Weg zu einer Systematischen Musikwissenschaft», in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XIX (1977), 4: 3-16.
- Kubik, Gerhard (1988) *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze*, Leipzig, Reclam.
- Lesure, François (1961), «Musicologie», *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Fasquelles Editeurs, 1961:111, 268-269.
- Lopes-Graça, Fernando (1964) *Nossa companheira música (Obras Literárias, XII)*, Lisboa, Caminho, 1992.

- Luhmann, Niklas (1980) «Interaktion in Oberschichten: Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert», in: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft* (do mesmo), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993: 1, 72-161.
- Luhmann, Niklas (1984) *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Luhmann, Niklas (1987) *Soziologische Aufklärung 4: Beiträge zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Marquard, Odo (1989) *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- McRobbie, Angela (1993a) «Feminism, Postmodernism and the 'Real Me'», in: *Postmodernism and Popular Culture* (da mesma), Londres: Routledge, 1994.
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (1987) *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois.
- Nettl, Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Parsons, Talcott (1971) *The System of Modern Societies*, Englewood Cliffs N.J.
- Parsons, Talcott (1977) «Comparative Studies and Evolutionary Change», in: *Social System and the Evolution of Action Theory* (do mesmo), New York, 1977: 279-320.
- Riethmüller, Albrecht (1985) «Stationen des Begriffs Musik», in: *Geschichte der Musiktheorie*, 1 (ed. Frieder Zaminer), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Saussure, Ferdinand de (1916) *Cours de Linguistique Générale*, Paris: Payot, 1976.
- Seeger, Charles (1970) «Toward a Unitary Field Theory for Musicology», in: *Studies in Musicology (1935-1975)* (do mesmo), Berkeley, etc.: University of California Press, 1977: 102-138.
- Shepherd, John (1991) *Music as Social Text*, Cambridge: Polity Press.
- Skupien, Janet (1996) «Completing the linguistic turn. Wittgenstein and the practice of truth», in: *Philosophy & Social Criticism*, 22/1 (1996): 13-25.
- Solie, Ruth A. (ed.) (1993) *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, etc.: University of California Press.
- Sousa Santos, Boaventura de (1989) *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Porto, Afrontamento.
- Sousa Santos, Boaventura (1995) «Towards a Multicultural Conception of Human Rights», Comunicação apresentada à *2nd Theory, Culture & Society Conference – Culture and Identity: City, Nation, World*, 10-14 de Agosto de 1995, Berlim.
- Sulzer, Johann Georg (1793) *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einanderfolgenden, Artikeln abgehandelt*, 3.ª parte, Leipzig, 2.ª ed.

- Tynjanov, Jurij / Roman Jakobson (1966), «Probleme der Literatur- und Sprachforschung», *Kursbuch*, 5 (1966).
- Vieira de Carvalho, Mário (1967) «Fernando Lopes-Graça – Equação entre o artista e o seu meio», in: *Movimento*, 1 (1967): 21-24. Republicado in: *Estes sons, esta linguagem* (do mesmo), Lisboa: Estampa, 1978: 173-183.
- Vieira de Carvalho, Mário (1984) “*Pensar é morrer*” ou o *Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. Versão original alemã revista e actualizada com o título *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel etc.: Bärenreiter, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1991) «Sociologia da Musica – Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais», in: *Penélope*, 6 (1991): 11-19; republicado in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1. (1991): 37-44.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995a) «From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity», in: *Theory, Culture & Society*, X1112 (1995): 41-61. Versão portuguesa com o título «Da ópera à telenovela: sobre processos civilizacionais, dialéctica do iluminismo e pós-modernidade», in: Vieira de Carvalho (1999).
- Vieira de Carvalho, Mário (1995b) «Illusion und Selbstdarstellung – Zur Entwicklung der Kommunikationssysteme im Musiktheater», in: *Vom Neuwerden des Alten – Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters* (ed. Otto Kolleritsch), *Studien zur Wertungsforschung*, vol. 29, Graz-Viena: Universal Edition, 1995:141-149.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995c) «Nature et naturel dans la polémique sur l’opéra au XVIIIème siècle», in: *Le Parole della Musica*, vol.: II: *Studi sulla Lingua della Critica dei Teatro per Musica in onore di Gianfranco Folena* (ed. Maria Teresa Muraro), Florença: Leo S. Olschki, 1995: 95-146. Versão portuguesa com o título «Natureza e natural na polémica sobre ópera no século XVIII», in: Vieira de Carvalho (1999).
- Vieira de Carvalho, Mário (1998a) «Productive Misreading of Baroque Opera: The Staging of Handel’s *Serse* by Herz (1972) and *Giustino* by Kupfer (1984)», in: *Cinquant’anni di Produzioni e Consumi della Musica dell’Età di Vivaldi (1947-1997)* (eds. Francesco Fanna e Michael Talbot), Florença: Leo S. Olschki, 1998: 229-255.
- Vieira de Carvalho, Mário (1998b) «Mémoire d’une présence absente. Zur Kritik der Dichotomie zwischen Teleologie und Zuständigkeit in der Musik als geschlechtsbezogene Kategorien», in: *Abschied in die Gegenwart – Teleologie und Zuständigkeit in der Musik (Studien zur Wertungsforschung, vol. 35, ed. Otto Kolleritsch)*, Graz / Viena: Universal Edition, 1998: 121-148. Versão portuguesa com o título: «Mémoire d’une présence absente. Para a crítica da dicotomia entre teleologia e estaticidade como categorias do género», in: Vieira de Carvalho (1999).
- Vieira de Carvalho, Mário (1999) *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d’Água, 1999.

- Vieira de Carvalho, Mário (2000a) «La sociologie de la musique en quête de son objet», in: *Critique*, 639-640, Agosto/Setembro 2000: 790-803.
- Vieira de Carvalho, Mário (2000b) «Sociology of Music as Self-Critical Musicology», in: *Musicology and Sister Disciplines – Past, Present, Future* (ed. David Greer), Oxford: Oxford University Press, 2000: 342-366.
- Wallerstein et al., Immanuel (1996) *Para abrir as ciências sociais. Relatório da Comissão Gulbenkain sobre a reestruturação das Ciências Sociais*, Lisboa: Europa-América.
- Welsch, Wolfgang (1989) «Ästhetik und Anästhetik», in: *Asthetisches Denken* (do mesmo), Stuttgart: Reclam, 1993: 9-40.
- Windelband, Wilhelm (1894) *Geschichte und Naturwissenschaft*, Estrasburgo.
- Wiora, Walter / H. Albrecht (1961), «Musikwissenschaft», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. F. Blume), Kassel etc., Bärenreiter / Munique: DTV, reimpr., 1989: IX, 1192-1220.